

## Una simfonia de Haydn a l'Arxiu de la Seu de Manresa

JOSEP M. VILAR

És ben conegut com des dels anys 70 del segle XVIII, aproximadament, la música instrumental de F. J. Haydn és habitual a les sessions de música que tenen lloc al Palau Reial i al si de les principals famílies nobles de Madrid; presència que fou posada de manifest sobretot gràcies als estudis de Josep Subirà<sup>1</sup>, i que posteriorment han estat ampliat per altres, ja sigui des de dins o des de fora del país<sup>2</sup>.

Es ben sabut, també, com aquest coneixement de la música de Haydn es va estenent a cercles cada vegada més amplis, no sols de nobles de la capital de l'estat sinó també als *dilettanti* i a la resta de ciutats més importants. D'entre aquesta música més interpretada i coneguda de F. J. Haydn destaquen les simfonies i els quartets; en segon terme els trios<sup>3</sup>.

Un dels *dilettanti* que participen en l'execució de quartets haydinians fou Tomás de Iriarte, qui el 1779 escrivia el seu poema «La Música» en termes tan elogiosos per a Haydn; de fet, al·lusions a Haydn es troben ja en escrits seus anteriors com són la *Epístola escrita en 20 de mayo de 1776. A Una Dama que preguntó al Autor qué amigos tenia* (1776) i una felicitació enviada al seu germà Domingo de Iriarte (1777)<sup>4</sup>.

Pel que fa a la difusió del coneixement de la música de Haydn a la

<sup>1</sup> SUBIRÀ, Josep. «La música de cámara en la Corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX». *Anuario Musical*. Vol. I, Barcelona, 1946, pp. 181-194. SUBIRÀ, Josep. *El compositor Iriarte y el cultivo español del melólogo*. Barcelona, I.E.M., 1949.

<sup>2</sup> STEVENSON, Robert. «Los contactos de Haydn con el Mundo Ibérico», *Revista Musical Chilena*, 1982, XXXVI, N.º 157, pp. 3-89. FISHER, Stephen C., *A Group of Haydn Copies for the Court of Spain*, Haydn-Studien, Mai 1978. Band IV, Heft 2. pp. 65-84.

<sup>3</sup> SUBIRÀ, Josep, *La música de cámara...*

<sup>4</sup> STEVENSON, Robert, *op. cit.*, p. 5.

resta de l'estat, el punt culminant el constitueix l'encàrrec que la Catedral de Cadis, a través de Francisco de Paula María de Micón, i amb el finançament de José Sáenz de Santamaría féu a Haydn d'uns quartets per ser interpretats amb «Les Set Últimes Paraules» durant el *Servei de les tres hores* del divendres sant, una pràctica d'origen hispanoamericà, instaurada posteriorment en algunes catedrals espanyoles<sup>5</sup>. Cal notar que Cadis era ja des dels anys 60 la ciutat espanyola —després de Madrid i Barcelona— que tenia més òpera italiana. Aquest fet, d'una banda, crearà una certa tradició d'escriure música instrumental per a «Les Set Últimes Paraules» que serà seguida, entre altres, per Guillermo Ferrer, organista del Convent de les Descalzas Reales, de Madrid; i de l'altra, serà un dels principals detonants per a la definitiva expansió de l'obra de Haydn arreu de l'estat que es perllongarà fins ben entrat el segle XIX.

Cal afegir, a més, que el classicisme europeu no arriba pas a l'estat espanyol exclusivament per mitjà d'obres d'aquest compositor: àdhuc cal afirmar —tal i com remarcarem més endavant— que en molts casos fou un classicisme d'arrel mediterrània —i més vocal que instrumental— el que primer fou assumit. Noms com els de Sammartini, Sacchini, Galuppi, Piccini, Jommelli o Cimarosa apareixen abans o amb major proporció que els de Bach, Eichner, Ditters, Gassmann, Pleyel o Haydn, en la majoria de casos. En aquest sentit és il·lustratiu l'exemple de la novel·la *Don Lazarillo Vizcardi* en la qual un dels seus personatges —Eximeno— diu:

Dos cosas podemos decir haber añadido la escuela alemana a la italiana: la una es el haber hecho común a todos los instrumentos de un cuarteto o quinteto lo que los italianos conservaban para el primer instrumento de un concierto. En los quintetos y cuartetos de los alemanes se oyen a menudo el violín y la viola replicar o contrahacer las rápidas y desmenuzadas modulaciones del violín, lo que no parece ser lo más conforme al más purgado buen gusto, porque cada instrumento, como la voz humana, debe modular según su carácter<sup>6</sup>.

A part del judici de valor, certament fora de lloc, que fa l'autor de la novel·la, és clara la consciència que d'alguna manera primer ha estat coneguda la música instrumental italiana, i només posteriorment Espanya accedeix a la germànica.

<sup>5</sup> *The Oxford Dictionary of the Christian Church* (1974).

<sup>6</sup> SUBIRÀ, Josep, *Historia de la música*, Barcelona, Salvat, 1958, vol III., p. 1022.

### La música de F. J. Haydn

En bona mesura, aquesta sembla ser també la tònica pel que fa a Catalunya. Els pocs estudis musicològics referits a la música del període del classicisme a Catalunya han tendit a posar l'èmfasi en l'assumpció d'un llenguatge d'arrel mediterrània i d'origen italià, dominat pel regust vocal del sentiment melòdic que regna en aquest repertori, i tendint molt més al monotematisme que al bi- o politematisme més pròpiament germànic.

Segurament el principal problema rau en el fet de la mateixa escassetat de música instrumental que conservem d'aquest període, enfront de quantitats a voltes molt considerables de música vocal, sobretot religiosa. Cal suposar que molts pocs centres podien assumir les despeses d'una música instrumental no estrictament necessària per al culte litúrgic (molt diferent de l'acompanyament instrumental de la música vocal, que havia de donar luxe a la litúrgia), i que el repertori vocal es nodrí sobretot de models presos basant-se en afinitats culturals o fins i tot ètniques amb Itàlia.

Cal no oblidar, a més, que la incorporació de la Simfonia com a esquema i forma orquestral en el repertori dels compositors catalans és un fenomen força tardà, ja que de moment la primera simfonia d'autor català de la qual en coneixem la data és obra de BERTRAN, i fou escrita (o copiada?) el 1798.

De totes maneres, en els punts on apareixen mostres que hi havia hagut una pràctica instrumental-orquestral, la música germànica hi és representada (sempre al costat de la italiana dels compositors esmenats, i en menor grau que aquella) i l'obra de F. J. Haydn hi té un bon lloc, normalment acompanyat per I. Pleyel.

Sens dubte un dels punts més importants en el cultiu de la música instrumental de Haydn a la Catalunya de finals de segle XVIII i principis del XIX fou el monestir de Montserrat. En l'actualitat a l'Arxiu d'aquest monestir es conserven encara més de 20 simfonies d'aquest compositor, a part d'alguns quartets i de «Les Set Paraules»; algunes d'elles es conserven en partícels·les copiades a la mateixa escolania; altres a Barcelona<sup>7</sup>.

Totes elles porten una numeració —segons la catalogació Hoboken— entre la N° 42 i la N° 87, és a dir, que són simfonies totes elles composades entre els anys 1771 i 1785. Hem d'afegir que en cap altre centre musical hem trobat documentada l'existència de simfonies de Haydn pertanyents a altres períodes que no fossin aquest. En

<sup>7</sup> Agraïixo al P. Daniel Codina O.S.B. tota la informació subministrada en aquest sentit, i les facilitats que en tot moment m'ha brindat per a accedir i consultar aquell Arxiu.

definitiva, són aquestes les simfonies que —aproximadament— es consideren les constitutives del període central de la producció simfònica de Haydn.

Cal notar també, que en els casos de simfonies que tenen una instrumentació fins a cert punt variable segons les fonts, els manuscrits catalans sempre comporten la possibilitat orquestral més reduïda. Així, si la simfonia N° 70 comporta una instrumentació (màxima) a base de violins primers i segons, viola, baix, flauta, oboè, fagot, dues trompes, dues trompetes i timbales, la versió de Montserrat oblida la flauta, el fagot, les trompetes i les timbales (amb el benentès que les fonts catalanes no són les úniques que introdueixen aquestes supressions).

Hem de tenir present que les timbales no són presents al repertori català fins ben entrat el segle XIX, i que les trompetes no es recuperen fins aproximadament el mateix temps, després d'haver estat oblidades durant bona part del segle XVIII; pel que fa al fagot, suposem que era un instrument habitual a tots els centres musicals, almenys des dels primers decennis del segle XVIII i sobretot fent una funció de baix continu<sup>8</sup>. El que no era habitual, almenys fins als anys 90 del segle XVIII, o potser fins més enllà i tot, era la presència de dos fagots, la qual cosa vindrà donada pel fet que l'instrument s'allibera progressivament de la funció de baix continu, la qual cosa l'obliga a constituir-se en parella, tal i com ho havien fet els oboès (o flautes o clarinets) i les trompes. De totes maneres aquest és un fet que es dona —com tants altres— abans en l'àmbit germànic que en el nostre, de manera que quan a Catalunya es comencen a conèixer les simfonies Ns. 77, 78, 83, 84, 86, 87..., en les quals Haydn preveu la utilització de dos fagots, hom no comprèn la nova tècnica i, abans que adequar el grup orquestral a les noves exigències, s'opta per reduir l'orquestració sense explicitar-ho mai a les partitures, cosa que sí que esdevé habitual a partir dels 1820-1830 amb composicions d'altres autors. Quant a la supressió de la flauta que hem constatat a la simfonia N. 70, el fet és excepcional.

L'obra de F. J. Haydn conservada a Montserrat es completa amb una Obertura, dues Misses, la Creació, una *Salve*, un *Te Deum* i el *Stabat Mater*, del qual es conserven diverses còpies, algunes en partícels i una partitura general. De fet, aquesta última fou una de les obres del compositor que gaudiren de més difusió a tot Europa durant l'últim

<sup>8</sup> La primera notícia que tenim de l'existència d'un fagot a Manresa correspon a l'any 1732 quan el *Llibre d'eixides de Carniceria* de la Seu de Manresa ens informa de la compra de l'instrument; un mes després, Rafael Pagès, teixidor de lli que uns anys abans era instrumentista de baixo rep uns diners en concepte de despeses de desplaçament a Barcelona on ha anat a «aprendre de tocar lo Instrumt del fogot».

quart de segle XVIII, i que en major grau popularitzaren la seva música i la seva figura. Altres còpies del *Stabat Mater* han estat trobades a Olot, a l'Arxiu de la Catedral de Tarragona, i a la Seu de Manresa. De totes maneres, això ens portaria ja al tema de la influència de Haydn en la música vocal; certament que aquesta existí i cal no menysprear-la, però donat que —tal com ja hem avançat— s'interrelaciona estretament amb els models italians de forma complexa, preferim limitar-nos al camp instrumental-orquestral que, en definitiva, és el motiu primer d'aquest estudi.

A part de reincidir en el fet que el simfonisme català és un fenomen tardà, cal pensar, a més, que el terme *simfonia*, durant els últims decennis del segle XVIII i principis del XIX, no serà pas privatiu de la música orquestral, ni totes les simfonies respondran a un mateix esquema formal, ni totes les peces orquestrals que responguin a un esquema *simfonia* rebran aquest nom, de forma que el fet és certament complex.

En primer lloc cal dir que durant aquest període seran encara freqüents les simfonies per a instruments de tecla, a voltes com a composicions originals, a voltes com a reduccions de simfonies orquestrals<sup>9</sup>. Quant a les simfonies orquestrals són sobretot dos els esquemes més abundants: el més senzill seria aquell constituït per un *Adagio* (o *Andante*) de pocs compassos de magnitud, encadenat amb un *Allegro*, molt sovint en compàs «alla breve», i generalment monotemàtic, potser més a prop del camp operístic que de l'estrictament simfònic.

El segon esquema respon al de la simfonia en quatre temps d'acord amb la seqüència següent: *Allegro* — *Adagio* — *Minuet (Trio)* — *Presto*. El primer temps és un *Allegro-Sonata*, estructurat en dues seccions amb repeticions; en alguns casos —pocs— va precedir d'un *Andante*. En aquest sentit cal dir que la simfonia N. 57 de F. J. Haydn —que incorpora aquest *Andante* abans de l'*Allegro-Sonata*— és ben coneguda a Catalunya a finals del segle XVIII, si bé hem pogut veure alguna còpia en què la col·locació d'aquest *Andante* inicial és incorrecta, de manera que la no comprensió d'aquesta innovació estructural és òbvia almenys en uns determinats moments i sectors. El segon moviment és generalment un *Adagio*, tot i que a vegades també pot ésser un *Andante*; sovint preveu la utilització de la sordina en els instruments de corda i no és infreqüent que estigui en una tonalitat veïna, generalment en la dominant. El tercer moviment, retornant a la

<sup>9</sup> Agraïxo a Maria Ester Sala la informació facilitada en aquest sentit, fruit dels seus treballs de revisió de tres simfonies per a tecla de Carles Baguer que esperem veure editades properament.

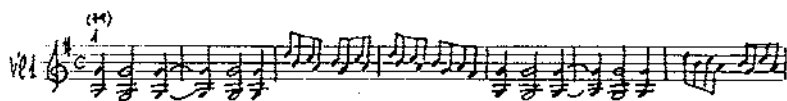
tonalitat inicial, és un minuet amb el seu corresponent trio. El quart és un *Allegro* (a voltes un *Presto*), molt sovint seguint l'esquema Rondó, si bé no queden excloses altres possibilitats com és ara l'*Allegro-Sonata*.

Cal entendre que aquests esquemes no són en absolut rígids. La simfonia en dos temps encadenats en algunes ocasions afegeix un minuet al final; de la mateixa manera l'esquema en quatre temps presenta irregularitats tals com la supressió d'algun dels seus temps, o la inversió en l'ordre d'alguns d'ells, sobretot dels dos interiors.

L'esquema lent-ràpid es manté des dels últims anys del segle XVIII fins més enllà del 1840, incorporant ja de mica en mica algunes de les innovacions que el romanticisme, sobretot francès, aporta a l'orquestració. Aquest serà el tipus de simfonia conreat per Josep Rosés, Ignasi Ayné, Sala, etc., mantenint-se gairebé sempre fidels al monotematisme. En contrast amb la llarga vida que gaudí aquest esquema formal, la simfonia en quatre temps, atenent als exemples que coneixem, sembla no sobrepassar els 20 anys de vida, des de ca. 1795 fins a ca. 1815, en certa manera substituint un tipus anterior de simfonia: la simfonia en tres temps.

Vers els anys 1780 (o potser fins i tot uns anys abans) apareixen unes composicions en tres temps que duen el nom d'*Obertura*; els seus compositors són Josep Duran, Melcior Chessa, Pietro Crispi (Pere Crispi?), Michele Giugner (Miquel Junyer?), Giuseppe Fabrega, etc. L'esquema que segueixen és molt semblant en tots els casos: el primer temps és un *Allegro*, generalment en compàs binari; el segon temps un *Andante*, sense cap regularitat en el compàs escollit, i molt generalment en la tonalitat de la dominant; l'últim moviment és un *Allegro* o *Presto* de caràcter ternari, i a voltes fent algun tipus de referència al *Minueto* («Tempo di minueto», p. ex.) del qual sembla provenir el seu caràcter.

Però més important que l'aplicació d'un esquema en tres temps, molt probablement importat per la via italiana (hipòtesi que refermaria el fet que tots ells intentin italianitzar els seus noms), és el fet que tots ells, però de forma molt especial Josep Fàbrega (o Fàbregas) apliquen ja de forma totalment normal l'*Allegro-Sonata* bitemàtic (sense les repeticions després del desenvolupament i al final del moviment que es generalitzaran més tard). Això és perfectament visible en els fragments que donem a continuació corresponents a la part de violí primer del primer temps de l'*Obertura* en Sol Major de Josep Fàbregas.





Ex. 1 FÀBREGAS, Josep. Obertura en Sol M. 1er temps.  
Compassos 1 a 8, 26 a 33, 44 a 48, 79 a 86 i 102 a 109.

D'acord amb això, doncs, creiem que aquest és el punt d'entrada de l'esquema de sonata amb dos temes (ja ben diferenciats pel seu caràcter en l'exemple que hem donat) a Catalunya i pel que fa al món orquestral: unes composicions en tres temps que en un primer moment s'anomenen *Obertures* i que posteriorment, a vegades mantenint encara un esquema idèntic, passen a anomenar-se simfonies.

La vida d'aquestes simfonies en tres temps sembla ser curta, ja que aviat té lloc la substitució per l'esquema de quatre temps al que hem fet al·lusió; aquest darrer, però, es serveix d'alguns trets del primer model: l'*Allegro-Sonata* inicial i el temps lent en una tonalitat veïna no sofreixen cap modificació; sols calia que l'*Allegro* ternari final s'alliberés del seu caràcter de «Finale» per a esdevenir altra vegada el que havia estat en principi: exclusivament un minuet; el caràcter conclusiu es reservava per a un nou moviment, ràpid i en compàs binari, tal com hem dit. El primer representant d'aquest tipus de simfonia en quatre moviments serà Carles Baguer<sup>10</sup>. En tant que molts dels trets peculiars del seu llenguatge orquestral són de clara arrel germànica, cal suposar també que la seva dedicació a aquest esquema quaternari no és fruit sols d'una evolució pròpia o exclusivament heretada de compositors catalans, sinó que representa, en bona mesura, l'assumpció d'uns models importats (Gassmann, Agerbaf, Toeschi, Bach, Stamitz, Pleyel, Haydn). A través de les més de 15 simfonies que se li coneixen fins al

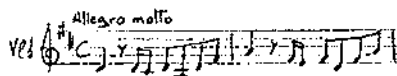
<sup>10</sup> ESTER SALA, Maria, «Algunos datos biográficos de Carlos Baguer (1768-1808), organista de la Catedral de Barcelona», *Revista Española de Musicología*, vol. VI, 1983, pp. 223-252.

moment queda patent la seva predilecció per aquest esquema, amb algunes escapades a la forma Lent-ràpid, i la seva clara adscripció al classicisme germànic, sobretot haydinià, incorporant, això sí, trets que corresponen a èpoques ben diverses de la producció simfònica de Haydn.

De fet aquesta característica és també aplicable als altres compositors catalans del moment: predomini absolut de les tonalitats majors de poques alteracions a l'armadura; ja hem comentat com les produccions instrumentals de Haydn més en una línia del *Sturm und Drang*, més properes al dramatisme i més propenses a la utilització del mode menor no entraren a Catalunya. Àdhuc algunes de les seves simfonies escrites en tonalitats que podien presentar dificultats en la interpretació s'han trobat en partícels transportades a altres tonalitats més senzilles (reduint el nombre d'alteracions). L'orquestració que trobem quasi invariablement és la constituïda per corda (a tres o quatre parts, ja que la viola no sempre té un paper propi, tot i que sempre hi deuria ser, ni que fos doblant la línia del baix), oboès i trompes; aquesta és l'orquestració típica del primer període de Haydn que posteriorment s'amplia i sols reapareix a les simfonies Ns. 51, 52, 57, 58, 64, 65 (totes composades entre 1774-1778). També és realment freqüent la utilització —sovint excessivament reiterativa— de l'anomenat «Mannheim Sky-Rocket»<sup>11</sup>, no pas privatiu de Haydn, però que arriba aquí a través de les seves obres. En definitiva tot ens parla d'una assimilació tardana d'uns models del classicisme més primerenc.



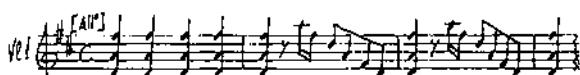
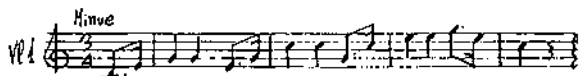
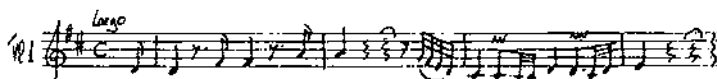
Ex. 2 GAYET, Jacint: *Incipit* primer temps, Simfonia en Fa M.



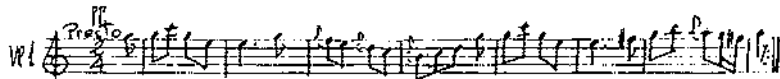
Ex. 3 HAYDN, F. J.: *Incipit* primer temps, Simfonia N.º 13.

<sup>11</sup> MELLERS, Wilfrid, *Man and his Music: The Sonata Principle*, London, Barrie and Jenkins, 1977, vol. III, p. 9.

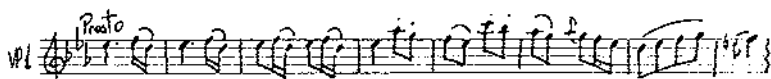


Ex. 4 CHESSA, Melcior: *Incipit primer temps*, Obertura en Re M.Ex. 5 Anònim: *Incipit primer temps*, Simfonia (en dos moviments).Ex. 6 BAGUER, Carles: *Incipit primer temps*, Simfonia en Re M.Ex. 7 BAGUER, Carles: *Incipit tercer temps*, Simfonia en Do M.

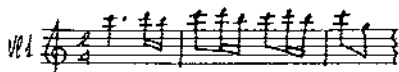
En alguns casos les cites a Haydn són claríssimes, s'extenen a fragments força llargs, i el compositor no sembla sentir cap necessitat d'amagar-ho o dissimular-ho:

Ex. 8 BAGUER, Carles: *Incipit quart temps*, Simfonia en Sol M.Ex. 9 HAYDN, F. J.: *Incipit quart temps*, Simfonia N° 69.

De totes maneres, també caldrà parlar algun dia, encara que potser no en la mateixa mesura, de la influència de Mozart.



Ex. 10 BAGUER, Carles: *Incipit quart temps*, Simfonia en Mi b. M.



Ex. 11 MOZART, W. A.: *Incipit Aria* «Alles fühlt der Liebe freuden» (de *Die Zauberflöte*).

### Els manuscrits amb obres de HAYDN conservats a Manresa

La Basílica de Santa Maria de la Seu de Manresa conserva un Arxiu de Manuscrits Musicals amb un total de 1760 manuscrits dels segles XVIII, XIX i principis del XX, contenint obres dels principals mestres de Capella de la Seu de Manresa (producció que representa un 25% del total dels manuscrits), d'altres compositors catalans i dels grans autors europeus, entre els quals hem de comptar a F. J. Haydn.

Les obres que s'hi conserven d'aquest autor són les següents:

#### Ms 551. — HAYDEN

Missa a 4 veus i orquestra.

Partitura general.

Veus: S, C, T, B; Vl 1/2, Ob 1/2, Cl 1/2, Tpa 1/2, Clí, Va, Vc, Cb.

Còpia 2<sup>a</sup> meitat segle XIX. — 1 quad. r.— Complet.

Mi b. M.

#### Ms. 552. — HAYDN, F. J.?

«Credo á toda orquesta, musica del Sr. J...»

Partitura general.

Cor: Ti, A, T, B; solistes: Ti, A, T, B; Vl 1/2, Cl 1/2, Tpa 1/2, Ac.

Còpia princ. segle XIX. — 1 quad. r.— Complet.

Si b. M.

L'angle superior dret de la primera pàgina on figurava el nom de l'autor va ser estripat.

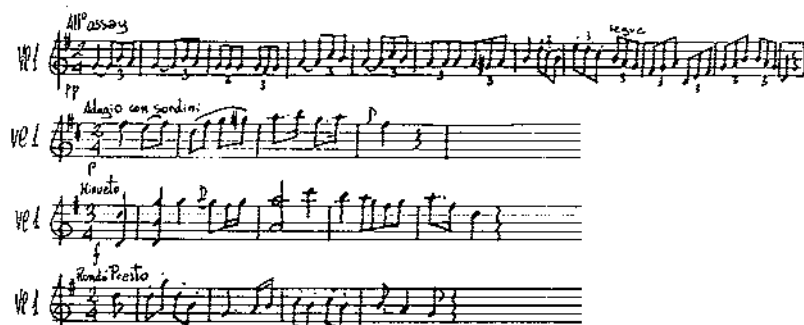
- Ms. 553. — HAYDN  
 «O fons pietatis / Adagio á Cuarteto y Coro / por / Haydn».  
 Papers solts.  
 Cor: S, A, T, B; solista: B, Vl 1/2, Fg 1/2, Tpa 1/2, Harm,  
 Cb, Ac.  
 Còpia 2ª meitat segle XIX. —Complet.  
 La M.
- Ms. 554. — HAYDEN, Giuseppe  
 «Stabat Mater / del Signore Giuseppe Hayden».  
 Papers solts.  
 Cor: S. (manquen les altres parts).  
 Còpia 1781. —1 quad. ap.— Incomplet.  
 Sol m.
- Ms. 555. — AYDEN, Josepe  
 «Sinfonia del Sr. Josepe Ayden».  
 Papers solts.  
 Vl 1/2, Va, Ob 1/2, Tpa 1/2, Ac.  
 Còpia princ. segle XIX. —6 fs. ap. i 2 bfs. ap. —Complet.  
 Do M.
- Ms. 556. — HAYDEN  
 «Sinfonia con Violines, Obboes / y Trompas y Basso / del  
 / Señor Hayden».  
 Papers solts.  
 Vl 1/2, Ob 1/2, Tpa 1/2, Ac.  
 Còpia princ. segle XIX —5 fs. ap. i 2 bfs. ap. —Complet.  
 Sol M.

Ja hem citat abans la presència a Manresa d'aquesta còpia del *Stabat Mater* de F. J. Haydn, que porta data de l'any 1781, que molt possiblement no fou copiada a Manresa, i que representaria la primera ona de l'arribada de repertori haydinià a aquest centre musical.

La segona etapa es dona a principis del segle XIX (Ms. 552, 555, 556) coincidint amb els primers anys en què és Mestre de Capella d'aquesta església el manresà Gaietà Mensa. A més de compositor prolífic (es conserven més de 150 obres seves), G. Mensa fou l'introduïdor a Manresa de l'obra dels músics catalans de més anomenada al seu moment i d'èpoques anteriors: J. Balius, J. Bros, F. Juncà, J. Lleis, F. Olivellas, J. Teixidor, J. Prenafeta, M. Espona, F. Queralt, C. Baguer, etc...

En aquest sentit hem de dir que la simfonia en Sol M. Ms. 556 que segons el títol seria obra del «Señor Hayden» es troba també en un

manuscrit conservat a la Biblioteca de la Universitat de Barcelona amb algunes variants que cal destacar: és una versió per a instrument de tecla, la tonalitat no és la mateixa i els seus quatre moviments no guarden cap unitat tonal, i a més el minuet no és el mateix<sup>12</sup>. Però la gran diferència és que aquest manuscrit dona com a autor no a F. J. Haydn sinó a Carles Baguer, de forma que cal concloure que la simfonia és obra del compositor barceloní seguint força de prop els models haydinians tal i com es pot entreveure pels *incipits* que facilitem a continuació, i recordant el paral·lisme establert als exemples Ns. 8 i 9.



Ex. 12 BAGUER, Carles: Incipits Simfonia en Sol M.

D'altra banda, per a la Simfonia en Do M Ms. 555 S.M. no s'ha pogut establir encara cap paral·lisme, ni al catàleg Hoboken de la producció de Haydn ni als Arxius dels Haydn-Institut de Colònia (Alemanya)<sup>13</sup>, ni tenim coneixement, de moment, de l'existència d'altres còpies que l'atribuïssin a un altre autor. Malgrat la duplicitat en l'atribució de l'autoria de la simfonia en Sol M., ambdues han estat ja incloses al Catàleg d'obres atribuïdes a F. J. Haydn que el Haydn-Institut va confeccionant<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Vid. nota 9.

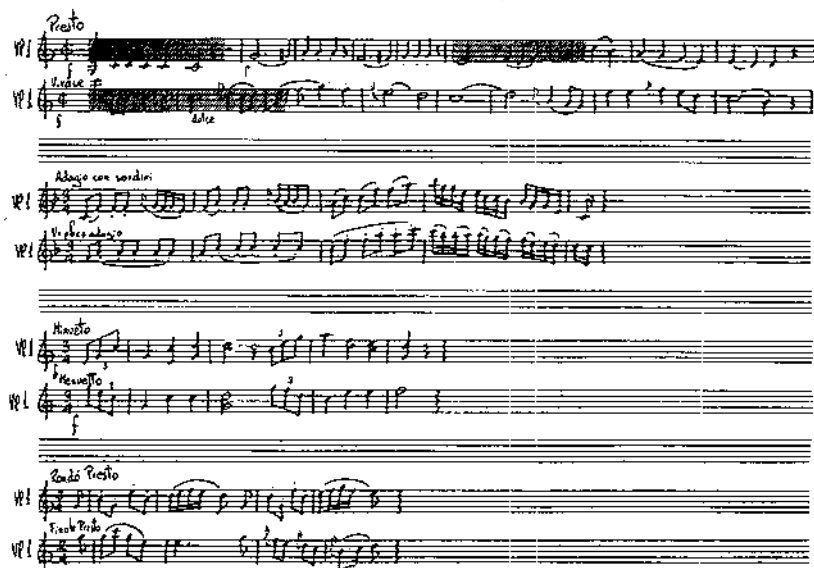
<sup>13</sup> En trobar les dues simfonies Ms. 555 i 556 a l'Arxiu de la Seu de Manresa i comprovar que no estaven al catàleg Hoboken, ens vam adreçar per carta al Dr. Georg Feder, director de l'esmentat Institut. En carta del 15-11-1983 se'ns deia que les dues simfonies sobre les quals sol·licitàvem informació «... had not been included in our catalogue of spurious "Haydn" symphonies among which are 39 symphonies in C major and 11 in G major. We have included them now.»

<sup>14</sup> Vid. Nota 13.

### La simfonia en Do M. de J. Ayden, Ms.555S.M.

Aquesta composició segueix l'esquema en quatre temps que és habitual en un bon nombre de les simfonies de Haydn i que té bona acceptació —tal i com hem vist— entre els simfonistes catalans: el primer temps és un *Presto* en compàs «alla breve» (excepte per al baix que té indicació d'*Allegro* i en compàs 4/4); segueix un *Adagio con Sordini*; el tercer moviment és un *Minueto Allgto* (*Allegretto*), i l'obra acaba amb un *Rondó Presto*. Pel que fa a l'orquestració segueix l'esquema més senzill i habitual al classicisme, i, com hem vist, és el màxim que trobem en el simfonisme català del període: dues parts de violins, viola, baix, dos oboès i dues trompes.

Un breu repàs als *incipits* de cada un dels moviments ens revela el parentiu existent amb la Simfonia N. 69 (idèntica font d'inspiració per al quart moviment de la Simfonia en Sol M. de C. Baguer), sobretot pel que fa als dos primers temps.



Ex. 13

Recordem en aquest punt que la Simfonia N. 69 (Laudon) era coneguda a Barcelona tal i com ho testimonia la còpia conservada a Montserrat, i com ho fa suposar la Simfonia en Sol M. de Baguer, en

aquells moments organista de la Catedral de Barcelona. Val a dir que la còpia esmentada preveu una orquestració del tipus reduït que hem comentat, fent ommissió de les trompetes, timbales i fagots que en principi Haydn demanava, de forma que, quant a la instrumentació, la Simfonia Ms555SM coincideix amb la versió que arriba a Catalunya i no amb la versió original de la Simfonia 69 en la qual sembla inspirar-se. A part d'això, però, hi ha altres diferències notables en la manera d'utilitzar el material sonor.

Adam Carse<sup>15</sup> diu que amb el classicisme la llibertat en la combinació dels diferents timbres instrumentals en l'orquestra és ja molt elevada, però que, així i tot, pot establir una sèrie de combinacions dels diferents grups instrumentals que són les principals:

1. Corda sola.
2. Corda i vent-fusta.
3. Vent-fusta sol.
4. Trompes i vent-fusta.
5. Trompes i corda.
6. Trompes, corda i vent-fusta.
7. Vent-fusta, vent-metall i timbales.
8. *Tutti*.

Si intentem d'aplicar aquest sistema d'anàlisi de forma comparativa a ambdues simfonies, és obvi que per a la Ms555SM no és possible la que denominem N° 7, i que les Ns. 6 i 8 coincideixen. A part d'aquest fet, i tenint en compte que la Simfonia Laudon tracta els grups instrumentals amb una elasticitat gran que no trobem a l'altra composició, poden establir la següent taula quantitativa.

INSTRUMENTACIONS	Nombre de compassos		% de compassos sobre el total	
	LAUDON	Ms555SM	LAUDON	Ms555SM
1	226	117	36,68	34,61
2	175	66	28,4	19,52
3	3	0	0,48	0
4	0	6	0	1,77
5	7	0	1,13	0
6	42	X	6,81	X
7	8	0	1,46	0
8	156	149	25,32	44,08
TOTAL	616	338		

<sup>15</sup> CARSE, Adam, *The History of Orchestration*, New York, Dover, 1964, p. 193.

Cal repetir que la tendència més freqüent pel que fa a la Simfonia Ms555SM és tractar la corda com un conjunt compacte, i que fragments com els que es donen als compassos 3 a 6 del primer temps constitueixen més aviat l'excepció.

Al costat d'algunes instrumentacions que es mostren igualment freqüents (corda sola) o escasses (Ns. 3, 4, 5 o 7) en ambdues simfonies s'observen diferències significatives en els percentatges de «Tutti», molt més freqüents a la Ms.555SM que a la Laudon, ja que aquesta tendeix més a quelcom que podríem anomenar «semi-tutti» a càrrec del vent-fusta, trompes i corda (Nº 6) la qual cosa fa que l'efecte sonor que en resulta sigui molt menys feixuc i pesant. Cal dir, a més, que els fragments que a la Ms.555SM hem considerat de vent-fusta i trompes, en realitat són acompanyats pel baix de corda, i que es dona exclusivament al final del tercer i del quart temps, en una mena de rèplica dels compassos 125 a 135 del primer temps de la Laudon; crida l'atenció, malgrat la relació evident, el fet que la Nº 69 aplica aquesta instrumentació al final d'un desenvolupament i precedint a la reexposició, mentre que en el cas que estudiem apareix en moments més crucials com són el final del minuet i, sobretot, de tota la composició; el fet no és únic, però, certament, tampoc és freqüent.

La tècnica d'orquestració en què el grup de vent no és tractat de forma compacta, es dona a la Simfonia Ms.555SM només de forma excepcional, sempre de manera que els oboès doblen als violins mentre les trompes no toquen, i en tots els casos en clara concomitància amb processos equivalents de la Simfonia Laudon: les repeticions dels temes A i B del primer moviment i el Trio del Minuet, estructurat totalment com una melodia que violins primers i oboè primer interpreten a distància d'octaves mentre la resta de la corda fa exclusivament un acompanyament harmònic; el Trio de la Simfonia Laudon té una concepció gairebé idèntica.

Es mostra també una clara relació entre ambdues simfonies en la manera de tractar els acompanyaments en aquells fragments melòdics. El violí segon fa únicament arpegis en l'acompanyament del tema B del primer temps, i de forma molt semblant en ambdues simfonies:





Ex. 14 Tema B del primer temps. a) Simfonia Laudon.  
b) Simfonia Ms.555SM.

De fet aquest tipus de figuració que a la N. 69 apareix alternativament a les parts de Violí segon, viola i baix, en l'altre cas sols apareix a la part de violí segon. També val a dir que la profusió de dobles —i triples— cordes és molt major a la Ms.555; en aquest sentit cal remarcar que al compàs 90 del quart temps i en la part de violí primer es fa quasi necessari el *divisi*, tècnica molt poc freqüent en les simfonies mitges de Haydn. Les triples cordes són possibles (i aquest sembla ser l'efecte desitjat pel compositor) als compassos 17-18 del mateix moviment, però al c. 90, i per raó de la figuració rítmica, ens inclinem a creure en la necessitat del *divisi* la qual cosa ens parlaria d'una tècnica instrumental (a la corda, almenys) força evolucionada, o d'una data de composició relativament tardana.

Els passatges en què tota l'orquestració es queda reduïda a poc més que una melodia i una línia de baix no escassegen pas a la Simfonia Ms.555SM (compassos 25 a 33 del segon temps, per exemple), sobretot en moments de modulació o d'intens cromatisme, amb la consegüent impressió de pobresa harmònica, que ens remet a una tècnica molt més pròpia de les primeres simfonies de Haydn, i ens fa pensar una mica més en deficiències tècniques de l'autor que no pas en una volguda simplicitat en els resultats sonors.

Finalment direm que la Simfonia N. 69 mostra una llibertat considerablement major en la llargària de les frases, que a l'altra Simfonia apareixen excessivament regulars (2, 4 o 8 compassos gairebé invariablement).

A continuació caldrà veure la construcció de cada un dels moviments i l'articulació de l'equilibri del conjunt.

Ja hem establert que el primer moviment és un *Allegro-Sonata* en dues seccions, cada una d'elles repetida com és costum en bona part de les simfonies de F. J. Haydn. Presenta dos temes molt ben diferenciats; al seu torn, el primer d'ells presenta també dues seccions ben contrastades, de la mateixa manera com succeeix a la Laudon (vid. ex. 13); la similitud entre ambdues obres arriba al fet de fer sentir dos cops



el tema, incorporant-hi el vent (oboès) a la part *dolce* el segon cop. Després d'un pont d'unes dimensions molt semblants en ambdós casos, se'ns presenta el tema B, també interrelacionat, tal i com mostràvem a l'exemple 14, si bé Ms.555SM li dóna just la meitat de l'extensió. Poc abans d'acabar el desenvolupament encara es poden observar altres paral·lels que donen uns resultats molt menys brillants a la Ms.555SM.



Ex. 15. Compassos finals de l'exposició del Primer moviment.

Les diferències s'accentuen a partir del desenvolupament. El que a la N. 69 és un inici en la dominant del relatiu menor, en l'altre cas es converteix en quelcom molt més il·lògic que sembla provenir exclusivament d'una similitud melòdica mal entesa amb el model de la Simfonia Laudon: l'atac de l'acord de Mi b M. és realment molt brusc. Un cop presentat el tema A en la nova tonalitat és el baix el que condueix la modulació altra vegada cap a la Dominant (compàs 84) per a fugir-ne novament i retornar-hi, passant altra vegada pel diàleg entre oboès i violins; aquí, i després d'haver fet un ús força reiteratiu de la cèl·lula rítmica inicial del tema A acaba aquest breu desenvolupament. Aprofitem aquest punt per assenyalar la freqüència relativament alta d'acords disminuïts, sobretot en modulacions comportant cromatismes, així com també l'altíssim nombre de vegades que apareix la fórmula rítmica  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ . Tenint en compte que aquesta ocupa aproximadament un compàs podem establir que un 16% de la durada total del primer temps està protagonitzada per aquest ritme; a la Simfonia Laudon sols ocupa un 5% del total. Al quart moviment, on la figura rítmica torna a aparèixer, ara en valors reduïts a la meitat, la

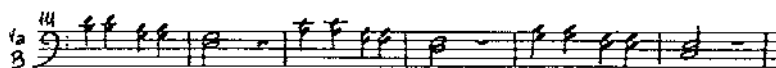
desproporció continua essent evident: 19% a la Ms.555SM i només un 4,5% a la N. 69. Aquesta és una figura rítmica utilitzada moltes vegades al classicisme (vid. Simfonies Ns. 47, 31, 68, 69 de Haydn) per ser un tema amb gran capacitat per a ser desenvolupat, i per constituir una introducció sense melodia que fixa la tonalitat, el marc on tindrà lloc tota l'obra que es planteja.

A la reexposició cal dir que el pont entre els temes A i B mostra dues característiques dignes de ser tingudes en compte. La primera, els acords de novena que creen els oboès als compassos 112 i 114. Aquest és un dels pocs atreviments harmònics que constatem a l'obra juntament amb —en menor grau— els acords de 6<sup>a</sup> augmentada als compassos 61 i 131, poc freqüents a la Simfonia Laudon (Minuet, compàs 21) però que trobem en simfonies catalanes dels primers anys del segle XIX.



Ex. 16 BAGUER, Carles: Simfonia en Sol M. compassos 71 a 82 del primer moviment.

La segona característica és la progressió descendent que, en terceres paral·leles, condueixen les violes i baixos, constituint el punt culminant del desenvolupament. També aquesta tècnica té paral·lels en d'altres simfonies catalanes.



Ex. 17 Simfonia Ms.555SM. Primer temps, compassos 111 a 116.



Ex. 18 BAGUER, Carles: Simfonia en Mi b M. (Presto, 4rt temps).



Ex. 19 BAGUER, Carles: Simfonia en Sol M. (Allegro, 1er temps).

En definitiva, tot el desenvolupament respira una pobresa que l'apropa més a alguns exemples del simfonisme català primerenc que a l'estil de F. J. Haydn als anys 1770.

Segueix un *Adagio* que comparteix amb el de la Simfonia N. 69 la tonalitat, el compàs, la utilització de la sordina als instruments de corda i, en bona mesura, la concepció i el dibuix del tema. De totes maneres, en aquest *Adagio* les diferències entre ambdues obres pesen molt més que les similituds que són sobretot superficials i no estructurals. El fet que sigui un *Adagio* i no un *Andante*, ens mostra com el model pres continua pertanyent a l'etapa mitja; en la mateixa direcció apuntaria la utilització del vent, que apareix als temps lents de les simfonies de F. J. Haydn a partir de mitjans de la dècada dels 1760, i que a Catalunya no es troba en cap compositor anterior a Carles Baguer.

El simfonisme català tenia una certa pràctica en tractar els segons moviments en forma de tema amb variacions, però l'autor de la Ms.555SM sembla prescindir del fet que l'obra presa en principi com a model planteja també el segon temps segons l'esquema de sonata bitemàtica. D'aquesta manera es prescindeix del segon tema i planteja les modulacions de forma diferent, el resultat final esdevé quelcom que, estructuralment, està molt a prop del temps de *Suite* Barroca: un únic tema plantejat en les tonalitats de tònica i de dominant, cada una en una secció diferent i amb repetició. (No creiem pas que els dibuixos melòdics que apareixen als compassos 13 i 19 i que es repeteixen als 34 i 40 puguin ésser considerats com a temes.) Això fa que el desenvolupament i la magnitud que agafa el segon moviment a la Simfonia Laudon siguin totalment absents a la Ms.555SM.

A part d'això hem d'analitzar encara alguns altres aspectes puntuals. En primer lloc notem que el violí primer, la viola i el baix aconsegueixen una funció molt semblant en ambdues simfonies, cosa que no succeeix amb el violí segon: l'acusada tendència als arpegis que observem a Laudon, no es dona a l'altra que tendeix a preferir la marxa paral·lela dels dos violins, a distància de 3es o 8es. En segon lloc direm que —tot i que també afecta als altres moviments de l'obra— l'autor sembla ignorar la possibilitat que el baix el puguin fer sols els violoncel·ls, efecte que és emprat per Haydn a la Simfonia N. 69 de forma força habitual; evidentment també s'ignora la possibilitat dels *divisi* entre violoncel·ls i contrabaixos. De fet, entre els compositors catalans del moment sols Carles Baguer sembla tenir un interès o una habilitat per a fer sonar només una part dels instruments que integren el «Basso» de les simfonies, si bé ja era habitual des de la segona meitat del segle XVIII que el baix d'alguns obres vocals religioses pogués estar, en alguns fragments, exclusivament en mans de la viola (malgrat que aquesta no tingués partícipació pròpia i sols constés com a anotació al paper de l'acompanyament). Es tracta d'un retrocés en la tècnica compositiva, i l'oblit d'uns elements que anteriorment eren habituals. El fet és difícilment explicable si no és pensant que el canvi d'estètica —el pas del barroc al classicisme— obliga als compositors a adoptar un nou llenguatge i això els fa oblidar unes determinades formes de composició, malgrat que alguns elements d'aquestes fossin encara aplicables, com és el cas de l'eventual supressió dels contrabaixos.

Per últim constatem que les modulacions continuen fent-se sobretot de forma cromàtica i que, interrelacionant-s'hi, segueixen apareixent els acords de 6<sup>a</sup> augmentada. En l'exemple que donem a continuació el fenomen coincideix amb una simplificació del teixit harmònic —que ja hem constatat a les modulacions del primer moviment— que ve motivat pel doblatge, a distància d'octaves, de violes i baixos.

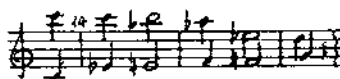


Ex. 20 Ms.555SM. Segon moviment.

El Minuet presenta una construcció molt semblant a la del minuet de la Simfonia 69: clar predomini dels *Tutti*, amb els violins —en uníson o

per octaves— interpretant la melodia que violes i baixos acompanyen harmònicament i que el vent reforça; una secció central de protagonisme de la corda abans de reemprar el *Tutti* (compassos 5 a 7 a Ms.555SM i 16 a 22 a N.69); alguns moments gairebé totalment unisonals (compassos 12-13 a Ms.555SM i 18 a 22 a N.69). També —ja ho hem esmentat— l'orquestració i la concepció bàsica dels dos trios coincideixen: una melodia a càrrec de violins primers i oboè primer, acompanyada de forma simplíssima per la resta de la corda. Una certa major varietat en la figuració rítmica de l'acompanyament a la Simfonia Laudon, la presència o no de *Pizzicati* i un cert caràcter més arpeggiat o més conduït per graus conjunts serien alguns punts de diferenciació entre ambdós Trios. El *Pizzicato* és un altre dels elements pràcticament inexistents al simfonisme català (Carles Baguer l'utilitza al primer temps de la Simfonia en Mi b M. a les parts de viola i baix), tot i que el repertori vocal religiós també català un xic anterior l'havia emprat amb una freqüència un xic més gran.

La segona frase del minuet planteja una modulació partint de Do Major i retornant-hi, que resulta brusca i que continua en la línia de les analitzades anteriorment: presència de cromatismes i conducció melòdica per moviment contrari.



Ex. 21. Ms.555SM Minuet.

Pel que fa a l'últim moviment, ja hem dit que és un *Presto* i que l'esquema és de *Rondó*, amb un tema A de dues frases repetides, la segona de les quals (compàs 9) incorpora la figura rítmica del primer compàs de la simfonia, de la mateixa manera com es dona al compàs 22 del *Finale Presto* de la N. 69. El primer episodi suposa el pas a la modalitat menor; el segon és modulant i acaba amb una semicadència, de la mateixa forma com succeeix al compàs 75 de la Simfonia Laudon; el tercer s'inicia de forma brusca amb un acord de Mi Major que ens recorda el principi del desenvolupament del primer temps. El quart representa una repetició del tercer sumant-s'hi el vent i enllaçant ja amb la coda. Són precisament aquests episodis els que fan ús d'una manera més reiterativa de la figura rítmica, que en ésser tractada de forma totalment harmònica dóna una gran pesantor als episodis que contrasta amb la lleugeresa del tema A. Aquest és el punt de partida de la gran diferència entre ambdós *Rondós*: la utilització d'aquesta figura a

la Simfonia Laudon és bàsicament melòdica, àgil, totalment renovada a partir de l'aspecte amb què apareixia inicialment, amb funció de motiu conductor del moviment viu d'aquest *Rondó*, i permet una construcció del conjunt molt més transparent. Per comparació, el *Presto* de Ms.555SM esdevé estàtic, i la voluntat de construir una peça amb caràcter cíclic es mostra de forma excessivament ingènua.

També la figura rítmica  $\text{||} \text{fff}$  constitueix un paral·lelisme entre ambdues simfonies, malgrat que la Laudon la incorpora en la forma  $\text{||} \text{ff}$  i la Ms.555SM hi afegeix encara un altre ornament (compàs 7 del quart temps d'ambdues simfonies).

Els violins segons recuperen aquí la figuració arpegiada que ja havien tingut a l'*Allegro* inicial. Just abans dels dos últims acords reapareixen els instruments de vent sense el coixí de violins i violes.

Un altre dels fets que crida l'atenció al llarg de tota la simfonia, però de forma especial en aquest últim temps, és la pobresa de matisos i l'estructuració igualment pobre en la gradació de volums. Si bé d'entrada, i en virtut que només de tant en tant s'indica ff, f, p<sup>o</sup> o pm<sup>o</sup>, podríem creure que l'obra sols oposa uns plans sonors diferenciats, sense possibilitats de *crescendi* o *diminuendi*, malgrat això, la interpretació de l'obra<sup>16</sup> ha revelat que la mateixa música suggereix una dinàmica que gairebé mai no està anotada al manuscrit, per la qual cosa ens inclinem a creure que simplement es tracta d'una més de les deficiències d'un sistema de notació musical en un moment i lloc determinats. Fem notar que aquestes indicacions es limiten a la que apareix al compàs 20 del primer temps, i que la resta de les que apareixen a la partitura que presentem han estat afegides per nosaltres.

Hem intentat de presentar una partitura directament utilitzable i que incorpora, per tant, una proposta d'interpretació. Això ha estat possible en bona mesura gràcies a que l'obra, tal i com ja hem dit, ja ha estat interpretada i les correccions i addicions s'han pogut fer de forma paral·lela a com s'anaven introduint les directrius d'interpretació al llarg dels assaigs<sup>17</sup>.

Hem volgut fer palès què deia el manuscrit i quines són les addicions i correccions introduïdes, mitjançant la utilització dels signes següents:

— Qualsevol signe presentat entre claudàtors no és al manuscrit

<sup>16</sup> L'obra fou interpretada de nou per primera vegada el dia 1 de gener de 1984 a la Sala d'Actes del Conservatori Professional Municipal de Música de Manresa. En fou intèrpret l'*Obrador Instrumental* de J.J.M.M. de Manresa, sota la direcció de Joan Casals i Clotet.

<sup>17</sup> Agraeixo, en aquest sentit, la inestimable col·laboració de l'*Obrador Instrumental* de J.J.M.M. de Manresa i al seu director Joan Casals i Clotet tots els suggeriments i propostes que de forma personal o col·lectiva han realitzat i, en definitiva, per la interpretació de l'obra.

original i l'hi hem afegit nosaltres. En molts casos es refereix a notes d'ornament o a indicadors de volum, que tot sovint es trobaven sols en una de les parts (p. ex. al compàs 1 del primer temps).

— Un signe entre parèntesi existia al manuscrit però entenem que es tractava d'un error que cal suprimir.

— Una xifra entre parèntesi fa referència a qualsevol altre tipus d'indicació, generalment correccions d'errades que eren totalment evidents. Al final es dona la relació d'indicacions que es corresponen a aquestes xifres.

Algunes de les indicacions que hem afegit fan referència a lligadures dels instruments de corda, i en d'altres a notes d'ornament. Pel que fa a les lligadures, en alguns casos (compassos 1 o 4 del primer temps) representen sols una possibilitat per a resoldre un problema d'arcades que es pot plantejar, i que hem considerat ser la millor; en d'altres casos (viola i baix al compàs 10 del primer temps o violí al compàs 15 del segon temps) sols hem completat en alguna de les parts el que ja estava proposat en alguna altra part instrumental; per últim hi ha lligadures que obeeixen sols a raons estilístiques (compàs 7 del primer temps).

Això ens parla d'un sistema no gaire acurat de grafia musical que també afecta a la qüestió de les ornamentacions. En alguns casos és clar que el copista —sense que puguem saber per quina raó— ha escrit ♯ en lloc de ♮ o a la inversa, tal com ho trobem als compassos 36-37 del segon temps entre violí primer i segon. En aquests casos hem indicat la nostra proposta, fent menció, no obstant això, del que deia l'original.

Aquestes «irregularitats» plantegen una sèrie d'enigmes que fan referència al mateix fet de la interpretació instrumental a finals del segle XVIII i principis del XIX; si al compàs 43 del primer temps sols tenen indicació de *forte* el violí primer, la viola i el baix, també ho interpretaven *forte* els oboès, trompes i violins segons? I si ho feien així, seguint quina raó? Si hem de suposar que al compàs 116 del primer temps els violins primer i segon van per octaves, com podien interpretar-ho igual si tenien escrites grafies diferents a les respectives partícels (ens referim a la qüestió de la ornamentació) i a més era inexistent la partitura general? Els interrogants es plantegen encara amb més profunditat si tenim en compte la carta que Haydn envia el 17 d'octubre de 1789 i fa referència a les seves simfonies Ns. 90-92:

Ara demanaria humilment que diguessin al *Kapellmeister* que aquestes tres simfonies (90-92), a causa dels seus molts efectes

particulars, s'haurien s'assajar almenys un cop, acuradament i amb especial concentració, abans d'executar-les<sup>18</sup>.

Ens inclinem a creure que això no seria pas l'excepció i que, en tot cas, Manresa —que és el lloc on fou copiat i on s'ha trobat el manuscrit, i en definitiva on es deuria haver interpretat aquesta obra— mai estaria per sobre d'aquest *standard* d'execució inó més aviat per sota. A això cal afegir el fet que —no sols en els manuscrits d'aquest arxiu, sinó que la característica és generalitzable— són molt excepcionals qualssevol tipus d'anotacions a la partitura que puguem pensar que fossin fetes pels mateixos instrumentistes.

De totes maneres, hi ha algunes d'aquestes «irregularitats» en la grafia que no són exclusivament negligències o errors del copista; no deixa de ser curiós que als compassos 37, 39, 74 i 76 del quart temps, violins segons, violes i baixos tinguin un acompanyament harmònic exactament de les mateixes característiques, i que sols les dues parts superiors tinguin indicació de fer les quatre corxeres picades, indicació que en tots els casos manca al baix.

A tall de conclusió provisional i a l'espera que puguin aparèixer nous manuscrits en altres arxius catalans, encara poc coneguts pel que fa a la música instrumental de finals del segle XVIII i del XIX, que puguin ajudar d'alguna manera a clarificar la qüestió d'aquesta simfonia atribuïda a F. J. Haydn, avançarem que ens refermen en el fet que el punt d'inspiració de la Simfonia que hem anomenat Ms.555SM és la N. 69 «Laudon» de F. J. Haydn (ca. 1778) ja coneguda a Catalunya, i que la tècnica compositiva i el domini del llenguatge orquestral i de l'arquitectura que demana o suggereix la forma simfonia no estan pas del tot assumits pel seu autor, de forma que la Ms.555SM no suporta una comparació amb la Laudon haydiniana: els desenvolupaments són pobres, els esquemes primitius, les modulacions a vegades forçades, el contrapunt molt pobre, l'harmonia sovint molt prima, respirant tota ella un aire de peça lleugera i d'entreteniment amb el que Haydn no combregava almenys des de ca. 1765.

El fet que el Ms.556 de la mateixa Seu de Manresa portés per títol «Simfonia.../ del / Señor Hayden» i hagi resultat ser del compositor barceloní Carles Baguer, i el fet que de la Ms.555SM sols s'hagi trobat una còpia a Manresa, pot fer pensar en la possibilitat que l'autor fos català. En aquest cas es plantejaria el problema —com de fet es planteja per a la Simfonia en Sol M. de Carles Baguer— de saber en quin punt s'introdueix la falsificació en l'autoria; les raons que hi podrien haver

<sup>18</sup> ROSEN, Charles, *The Classical Style*, London, Faber and Faber, 1971, p. 145.



induït són més fàcils de suposar: un afany de popularitat o de difusió. Així quedaria ben palesa l'afecció real que, almenys en alguns sectors, existeix en el món musical català de començaments del segle XIX per la música de Haydn, malgrat que des d'uns 20 anys abans i encara en aquells moments es copia (i s'interpreta?) molta més música instrumental italiana que germànica.

En aquest cas, però, els paràmetres amb què caldria analitzar i valorar l'obra serien diferents i s'hauria de considerar com emergida d'un context en què la gran figura de la composició simfònica és Carles Baguer, el qual componia simfonies orquestrals amb un esquema i una tècnica molt semblants als que apareixen a la Ms.555SM, i que assoleix un nivell certament alt, en part gràcies a una sèrie d'elements i tècniques introduïts al país per la generació immediatament anterior.

Vista així, aquesta obra s'emmarca dins del simfonisme català de la primera dècada del segle XIX o molt a prop del simfonisme de Haydn anterior al 1780, que, en definitiva, és el seu únic i autèntic model.

## SIMFONIA

1

Presto

Sr Josepe Ayden

Obs [f]

Tps [f]

Vl 1 [p]

Vl 2 [p]

Va [f]

Vcl/Cb [f]

[f]

[f]

[p]

[f]

[f]

[f]

<sup>1</sup> La partícula de «Basso» diu Allegro en lloc de Presto i marca compàs C en lloc de c.

<sup>2</sup> 1er temps. Compàs 2. Vla. ♯ en lloc de ♮ a l'original.

2

Musical score for measures 13-18. The score is written for six staves (three systems of two staves each). The first system (measures 13-14) shows a piano (p) dynamic. The second system (measures 15-16) shows a piano (p) dynamic. The third system (measures 17-18) shows a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Musical score for measures 19-24. The score is written for six staves (three systems of two staves each). The first system (measures 19-20) shows a piano (p) dynamic. The second system (measures 21-22) shows a piano (p) dynamic. The third system (measures 23-24) shows a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

3

24

24 25 26 27 28 29

30

30 31 32 33 34 35

4

36

43

3 1er temps. Compàs 45. Tpa 1. Mi a l'original.

50

55

<sup>4</sup> 1er temps. Compàs 53. Vl 1. Mi a l'original.

6

Measures 61-66 of the symphony. The score is written for six staves. Measures 61 and 62 feature a forte (f) dynamic. Measures 63-66 show a variety of rhythmic patterns and dynamics, including a piano (p) dynamic in measure 64. The music is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#).


67

Measures 67-72 of the symphony. The score is written for six staves. Measures 67-72 continue the musical themes established in the previous measures, with a variety of rhythmic patterns and dynamics, including a piano (p) dynamic in measure 68. The music is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

74

81

<sup>5</sup> 1er temps. Compàs 77. Vl 1. Mi a l'original.

<sup>6</sup> 1er temps. Compàs 80. Vla.  a l'original.



8

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on six staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 2/4 time. The melody is written in the first four staves, with the fifth staff providing a bass line. The sixth staff contains a single bass note. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) and *f* (forte). There are also some handwritten annotations in the margins, including "88" at the top left and "ff" at the bottom left.

96

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on six staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one flat. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The sixth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The music is in 4/4 time. The first staff has a measure with a whole note, followed by a measure with a whole note, and then a measure with a whole note. The second staff has a measure with a whole note, followed by a measure with a whole note, and then a measure with a whole note. The third staff has a measure with a whole note, followed by a measure with a whole note, and then a measure with a whole note. The fourth staff has a measure with a whole note, followed by a measure with a whole note, and then a measure with a whole note. The fifth staff has a measure with a whole note, followed by a measure with a whole note, and then a measure with a whole note. The sixth staff has a measure with a whole note, followed by a measure with a whole note, and then a measure with a whole note. The score is marked with a 'p' (piano) in the fifth staff.

<sup>7</sup> 1er temps. Compàs 99. Ob 2.  $\sharp$  en lloc de  $\flat$  a l'original.

The musical score consists of two systems of staves. The first system, starting at measure 105, includes six staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *ff* and *f*. The second system, starting at measure 110, includes six staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It features a series of half notes with long horizontal lines above them, indicating sustained sounds. The bottom staff of the second system has a bass clef and contains a series of eighth notes. Dynamic markings include *f* and *ff*.

<sup>8</sup> 1er temps. Compàs 109. Ob 2. Vid. (7).

10

116

122

124

<sup>9</sup> 1er temps. Compàs 116. VI 2. ♪ En lloc de ♪ a l'original.

<sup>10</sup> 1er temps. Compàs 124. B. Sol a l'original.

44

128

129

140

← (a) → (a) (a)

<sup>11</sup> 1er temps. Compàs 132. VI 1. Re a l'original.

<sup>12</sup> 1er temps. Compassos 138-139. B. A l'octava alta a l'original.

<sup>13</sup> 1er temps. Compàs 140. B. en lloc de a l'original.

2

Adagio con sordini

12

VI 1

VI 2

Va

Vcl/Cb

5

[cresc.]

9

Obs

Tps

(4)

[cresc.]

14 2on temps. Les trompes écrites a la 5.<sup>e</sup> superior a l'original i diu «Adagio in f.».

15

16

15 2on temps. Compàs 15. VI 1. ♯ en lloc de ♮ a l'original.

16 2on temps. Compàs 18. VI 2. Re en lloc de Do a l'original.

44

23

VI 1

VI 2

Va

Vc/Cb

27

(43)

31

Obs

Tps

<sup>17</sup> 2on temps. Compàs 30. Vla. Manca aquest compàs a l'original.

<sup>18</sup> 2on temps. Compassos 35-36. VI 1 i 2.  $\text{♩}$  en lloc de  $\text{♩}$  a l'original.

<sup>19</sup> 2on temps. Compàs 39. B.  $\text{♩}$  a l'original.



16

3

Minueto All<sup>to</sup>

This block contains the first system of a musical score for a Minueto in 3/4 time, marked All<sup>to</sup> (Allegretto). It consists of six staves. The first staff is the treble clef melody, followed by a second staff (likely a second treble clef or a specific instrument part), and then four staves for the left hand (treble and bass clefs). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. Measure numbers 16, 17, and 18 are indicated at the beginning of the first, second, and fourth staves respectively.

This block contains the second system of the musical score, continuing from measure 19 to measure 24. It also consists of six staves, following the same layout as the first system. The musical notation continues with various rhythmic patterns, including triplets and slurs, characteristic of Haydn's style. Measure numbers 19 through 24 are indicated at the beginning of the first staff of this system.

Measures 16-21. Musical score for six staves. The score is written for six staves (three systems of two staves each). It features complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include [p], [f], and [p]. There are also some markings like [f] and [p] with a '3' below them. The key signature has one flat (B-flat).

Measures 22-27. Musical score for six staves. The score is written for six staves (three systems of two staves each). It begins with a 'Trio' section marked with a double bar line and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The first staff has a marking '[f] ult. cap' and the second staff has '(choir 2 tacet)'. The third staff has '(Trio 1:2 tacet)'. The score continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include [p], [f], and [p]. There are also some markings like [f] and [p] with a '3' below them. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

16

Musical score for measures 29-36. The score is written for six staves (three systems of two staves each). The first system (measures 29-30) features a complex melodic line in the first staff with many beamed sixteenth notes and a key signature change to one sharp (F#). The second system (measures 31-32) continues the melodic development. The third system (measures 33-34) shows a more rhythmic passage with eighth and sixteenth notes. The fourth system (measures 35-36) concludes the section with a final cadence.

Musical score for measures 37-44. The score is written for six staves (three systems of two staves each). The first system (measures 37-38) begins with a key signature change to one flat (Bb) and features a melodic line in the first staff. The second system (measures 39-40) continues the melodic development. The third system (measures 41-42) shows a more rhythmic passage with eighth and sixteenth notes. The fourth system (measures 43-44) concludes the section with a final cadence.

D.C. al M.

[Minuetto da Capo]



20

Musical score for measures 20-31. The score is written for six staves (three systems of two staves each). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (p, f, mp, mf). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score is divided into two systems, with measures 20-31 in the first system and measures 32-43 in the second system.

Musical score for measures 32-43. The score is written for six staves (three systems of two staves each). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (p, f, mp, mf). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score is divided into two systems, with measures 32-43 in the first system and measures 44-55 in the second system.

39 21

Vi1

Vi2

Va

Vc/Cb

45

53

Obs

Tps

22

Obs

Vl 1

Vl 2

Va

Vc/Cb

60

66

73

<sup>22</sup> 4rt temps. Compàs 72. Vl 1. Manca aquest compàs a l'original.

<sup>23</sup> 4rt temps. Compàs 80. Vl 2. *p* en lloc de *f* a l'original.

23

Obs

Tps

ff

f

f

f

f

27

f

f

f

f

f



24

<sup>(24)</sup>  
24 4rt temps. Compàs 96. B. Re a l'original.

25 4rt temps. Compàs 102. VI 2. La nota greu de la doble corda era un Re a l'original.

26 4rt temps. Compassos 104 a 110. B. Aquests compassos són confosos i incorrectes a l'original.

25

109

<sup>27</sup> 4<sup>rt</sup> temps. Compàs 110. Vl 1. Compàs repetit a l'original.